

Hans Höller

„So österreichisch, gleichzeitig von der ganzen Welt durchdrungen“

Überlegungen zum „Österreichischen“ bei Thomas Bernhard

1.

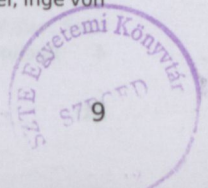
Das Zitat im Titel meines Beitrags stammt aus dem Roman *Auslöschung. Ein Zerfall*. Franz-Josef Murau, die Zentralgestalt des Romans, charakterisiert so Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer*, das er „das sogenannte böhmische“ nennt. Ob Bernhard hier auch sein eigenes Werk meint? Jedenfalls erscheint der Erzählerfigur eine solche Vermittlung des Österreichischen mit der Welt vorbildlich. Für Murau ist es „das schönste und beste Gedicht“, „das jemals eine Dichterin in unserer Sprache geschrieben hat“. Die „Gedichte Marias“ – mit diesem katholischen Namen ist ironischerweise die aus einem protestantischen Elternhaus stammende Ingeborg Bachmann gemeint – habe er „immer geliebt, weil sie so österreichisch, gleichzeitig aber so von der ganzen Welt und von der Umwelt dieser Welt durchdrungen sind“. Sie sind für ihn völlig „antisentimental“, und er stellt diese weltoffenen österreichischen Gedichte den „Goetheschen“ an die Seite.¹

Bachmanns *Böhmen liegt am Meer* ist das Gedicht von der Ankunft in einer Stadt, wo „die Häuser grün“ sind und „die Brücken heil“, so dass das Ich, das wie aus einer großen Verlorenheit oder nach einer persönlichen Katastrophe hier ankommt, „noch“ einmal „in ein Haus“ treten will und hier „auf gutem Grund“ zu gehen meint.² Der entstehungsgeschichtliche Zusammenhang des Gedichts ist Ingeborg Bachmanns Prag-Reise im Jänner 1964. Prag gehörte für sie zu den Städten des Habsburgermythos, in denen sich ihr persönlicher Mythos vom „Haus Österreich“ vergegenständlicht: „Ich muß gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest“; es ist ein geträumtes Haus, das sie nie in Besitz nehmen wollte, auf das sie keinen Anspruch erhob, „denn die Kronländer sind an mich gefallen“.³

1 Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*. In: Ders.: *Werke*. Hg. von Martin Huber und Wenzel Schmidt-Dengler. Band 9. Hg. v. Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 400.

2 Bachmann, Ingeborg: *Böhmen liegt am Meer*. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. Bd. 1. München / Zürich: Piper 1978, S. 167.

3 Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Roman. In: Ders.: *Werke*. Bd. 3, ebd., S. 99.



2.

Bachmann hat einmal von Maria Callas' Stimme gesagt, „dass sie durchhören“ läßt „durch Jahrhunderte“.⁴ Man könnte dieses Wort auf die Literatur übertragen und sagen, dass ihr ‚böhmisches Gedicht‘ ein solches Durchhörbarmachen der Welt ist. Die Sprache, das österreichische Idiom, wird hier durchlässig für die Sprache der Weltliteratur. Der Titel *Böhmen liegt am Meer* spielt an auf das Böhmen in Shakespeares *Wintermärchen*, und das Ich im Gedicht erscheint wie eine moderne Verwandte von Shakespeares Gestalt der Perdita – die Verlorene. Es nimmt all die Verlorenen auf in die Gemeinschaft derer, die nichts haben und die nichts mehr hält. Diese andere Gemeinschaft heißt im Gedicht, vielleicht in der Erinnerung an die böhmischen Wiedertäufer, „Böhmen“, denn Wendungen wie „Kommt her ihr Böhmen“ oder: „Wollt ihr nicht böhmisch sein“ enthalten einen unüberhörbaren evangelischen Anklang. Aber die Böhmen bei Bachmann sind auch die „bohèmiens“, die Künstler aller Länder, die Unverankerten, die Habenichtse – „spielt die Komödien, die lachen machen und die zum Weinen sind“. Und dieses Komödiantische, Schauspielerische, Theatralische mag einen auch an das gegenreformatorische theatrum mundi erinnern, das in der österreichischen Kultur einen so hohen Stellenwert hat, und doch andererseits „zugleich“ dem Altersnarrentum des Shakespearschen King Lear verwandt ist, jener Theaterfigur, die Thomas Bernhard in seinem *Minetti*-Stück als eine seiner vielen literarischen Verwandtschaften gewürdigt hat.

Bachmanns österreichisches Gedicht läßt, darin der Bernhardschen Prosa verwandt, nicht nur auf die Literatur der vergangenen Jahrhunderte durchhören, sondern auch auf gegenwärtige oder jüngst vergangene Katastrophen. „Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf“, heißt es in Bachmanns Gedicht. Es ist, als wäre eine frühere Sicherheit, das, was vielleicht einmal Heimat war, zerstört worden, und als würde sich aufgrund dieser Erschütterung und dieses Verlusts die Verbundenheit mit allen Heimatlosen und Exilierten ergeben.

„Sind hier die Häuser grün, tret ich noch in ein Haus“, so beginnt Bachmanns böhmisches Gedicht. Der Vers erinnert auch an Theodor Kramers Gedicht *Wenn in mein grünes Haus ich wiederkehr*, das im englischen Exil geschrieben wurde und die Sehnsucht wie die utopische Hoffnung einer Rückkehr nach Österreich ausspricht. Bachmann könnte das Gedicht gekannt haben, das, wie ihr eigenes Gedicht, die Erfahrung der Exilierung in das utopische Verlangen nach einer bewohnbaren Welt verwandelt, in die Sehnsucht nach jenem Land ihrer Wahl, von dem im letzten Vers von *Böhmen liegt am Meer* die Rede ist. Das Gedicht der freiwillig Exilierten beansprucht nicht die Erfahrung der ins Exil Vertriebenen für sich, aber es macht die epochale Exilerfahrung

4 Bachmann, Ingeborg: *Hommage à Maria Callas*. In: Dies.: *Werke*. Bd. 4, ebd., S. 343.

zu einem Gegenstand des Wissens und des Eingedenkens im Gedicht. Als Bachmann in ihrem letzten Interview mit Gerda Haller über dieses Gedicht sprach, sagte sie, dass sie gar nicht glauben könne, dass sie es geschrieben habe, es sei ihr wie ein Geschenk zugefallen, und sie würde am liebsten darunter schreiben: „Dichter unbekannt“⁵. Es ist das Wort, das die Nazis zu Heines *Loreley*-Gedicht dazusetzten, das, zum Volkslied geworden, nicht mehr aus dem Gedächtnis der Deutschen zu löschen war. Aber der Name des jüdischen Dichters sollte ausgelöscht werden, und so erinnerte Bachmann indirekt an diese Auslöschung, als wollte sie sich mit dem im eigenen Land exilierten Dichter solidarisieren. Wenn Franz-Josef Murau „Heine“ zu den „den geliebten“ Dichtern⁶ zählt, spricht er sein weltoffenes Österreichertum in der Zuneigung zum exemplarischen Exilierten des 19. Jahrhunderts aus. Er meint auch, dass Maria „nach Rom ziehen“ musste, um Gedichte wie das „böhmische“ „schreiben zu können“.⁷

3.

Ich habe Franz-Josef Muraus Überlegungen zu den für ihn vorbildlichen österreichischen Gedichte „Marias“ an den Beginn gestellt, um eine Idee von Bernhards Attraktion durch die Idee des Österreichischen der österreichischen Literatur anzudeuten. Es wäre eine Möglichkeit, in meinem Beitrag habsburgisch-österreichisch fortzufahren, – wozu ja allein der Vorname Murau, „Franz-Josef“, einladen würde – und die Belege in Bernhards Werk aufzulisten, in denen die Sehnsucht nach einer vergangenen, hierarchisch geordneten Welt durchscheint, als wäre das die Habsburger Monarchie jemals gewesen. Claudio Magris sah überhaupt die österreichische Literatur bis in die sechziger Jahre, als er sein bekanntes Buch schrieb, im Banne des habsburgischen Mythos stehen.⁸ Dessen Zentrum ist der barocke „ordo“-Gedanke, die Idee einer göttlich hierarchischen Weltordnung. Eben im Jahr 1966, als Magris' Buch auf Deutsch erschien, publizierte die konservative Monatszeitschrift „Wort in der Zeit“ Thomas Bernhards *Politische Morgenandacht*, eine polemische Meditation, in welcher die österreichische Geschichte einzig als Absturz von der einstigen Höhe beklagt wird: „von was für glänzenden, den ganzen Erdball überstrahlenden und erwärmenden Höhen sie [die österreichische Kultur – H.H.] im Verlauf von nur einem einzigen halben Jahrhundert in ihr endgültiges

5 Bachmann, Ingeborg: Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2004, S. 79.

6 Bernhard: Auslöschung (Anm. 1), S. 224.

7 Ebd., S. 400.

8 Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Salzburg: Otto Müller Verlag Wien: Molden 1966.

Nichts gestürzt ist“.⁹ In *Die Mütze* (1968) spricht das verstörte Ich von seiner „Vorliebe für derartige alte, in ihren Proportionen, das heißt in ihren Gewichten und Maßen sich mit der allgemeinen und besonderen Naturharmonie vollkommen deckenden“ Häuser,¹⁰ in *Amras* (1964) werden sich die beiden Geschwister ihrer selbst „als zweier doppelter Spiegelbilder des Universum bewußt ...“¹¹, und für den Kulterer gibt es in der gleichnamigen Erzählung plötzlich ein „oben“ und „unten“, „einen Himmel über der Erde, eine Hölle“: „Auf einmal hatte es das, was auch er ‚Hierarchie‘ nannte, gegeben. Anarchie schaltete sich, wie er dachte, von selbst, links und rechts seines Weges, aus.“¹²

4.

Ich möchte diesen Weg in einen geschichtsfernen hierarchischen Kosmos nicht weiter verfolgen, sondern auf Franz-Josef Muraus Bemerkung zurückkommen, dass „Maria nach Rom ziehen“ musste, „um diese Gedichte schreiben zu können“. Hier nämlich liegt die entscheidende Differenz zu Thomas Bernhards Auseinandersetzung mit Österreich. Denn wenn *auch* Bernhards Romanfigur Franz-Josef Murau nach Rom gehen musste, um dort sein weltoffenes komödiantisches Literaturvermittlertum leben zu können, so ist der Autor des Romans nicht nur in Österreich geblieben, er ist sogar immer weiter ins innerste Österreich hineingegangen, hat sich in der Provinz angesiedelt, dort seine Häuser erworben und bewohnt, und in seinem Schreiben diese Verklammerung mit den österreichischen „Liegenschaften“ so weit getrieben, dass seine fiktionalen Gestalten sich selbst als österreichisches Grundstück oder als Schloss in Österreich sehen. Die Burg Hochgobernitz hat für den Fürsten Saurau in *Verstörung* die „Form der Welt“. „Sein Denken und Handeln sei ihm immer, zeitlebens, ein solches aus seinen Grundstücken heraus gewesen, *aus Hochgobernitz heraus*“: „Du kannst in die Wissenschaften, wenn du magst, in die Künste, hineingehen, du führst alles immer auf deine Grundstücke, auf Hochgobernitz zurück.“¹³ „Meine Grundstücke sind meine Themen“, erklärt der Grundbesitzer in dem kurzen Prosastück *Attaché an der französischen Botschaft*: So wie „der Philosoph immer alle Philosophien *durchschaut*“, bestehe seine „Kunst darin, „immer alle Grund-

- 9 Bernhard, Thomas: Politische Morgenandacht. In: Wort in der Zeit 1966, H. 1, S. 11- 13, S. 11.
- 10 Bernhard, Thomas: Die Mütze. In: Ders.: Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 16 – 35, S. 16.
- 11 Bernhard, Thomas: Amras. In: Ders.: Werke. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 11: Erzählungen I. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 128.
- 12 Bernhard, Thomas: Der Kulterer. In: Ders.: Werke. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 11: Erzählungen I. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 316.
- 13 Bernhard, Thomas: Verstörung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, S. 144.

stücke zu *durchschauen*“.¹⁴ Diese Liegenschaften und Gründe tragen bei Bernhard österreichische Namen, und sie können mit dem Attribut „österreichisch“ versehen werden. Ob das „Ungenach und alles Ungenach Betreffende“ ist, „Altensam und alles, was damit zusammenhängt“, oder „Wolfsegg, wie es liegt und steht und alles Dazugehörende“. Diese Komplexe – „Herkunftskomplex“ nennt Bernhards diese vielfältig verschlungene, die Fixierung des Ich an die Vergangenheit in einem Raumbild ausdrückende Realität – werden von einem Ich-Erzähler dargestellt, der sich selbst diesen „Komplexen“ ausgeliefert findet und sich daraus befreien will. Von Werk zu Werk wird diese Arbeit der Befreiung politisch und historisch konkreter, rückt Österreich immer mehr in den Blick, und spätestens bei der Arbeit an *Korrektur* registriert der Autor einen Umbruch seines ganzen Verhältnisses zu Österreich. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, die Herausgeber der Werkausgabe von *Korrektur*, zitieren aus den Aufzeichnungen von Karl Ignaz Hennetmaier aus dem Mai 1972 ein Gespräch mit dem Autor, in welchem dieser erklärt, dass der Titel *Korrektur* für den Roman „aus zwei Gründen gut passen“ würde: „Weil einerseits meine Romanfigur ihre Ansicht über Österreich in drei Tagen korrigiert und ich selbst auch meine bisherigen Aussagen kräftig korrigiere.“¹⁵ Von der Handlung des Romans sagte Bernhard in diesem Zusammenhang, dass ein „Österreicher“ „aus dem Ausland zurück[kommt], mit der Absicht, nun endgültig in Österreich zu bleiben, [...] da er die Heimat in so schöner Erinnerung hat. Nach drei Tagen kommt er aber drauf, daß sich so vieles gewandelt hat, daß alles so scheußlich ist, daß es in Österreich nicht zum Aushalten ist, und so verläßt er Österreich, um nie wieder zurückzukehren.“ Die Herausgeber der Werkausgabe bemerken dazu, dass sich dieser Roman-Plan „auf das Thema Österreich bzw. Emigration / Remigration“ konzentrierte.¹⁶ Ergänzen könnte man, dass die wirklichen Emigranten oder Remigranten die Heimat in nicht „so schöner Erinnerung“ hatten, und dass Bernhard hier eher von der Korrektur seines eigenen früheren idyllischen Österreich-Bilds spricht und von der in Österreich in den fünfziger Jahren restaurierten Österreich-Ideologie.

Diese veränderte Einschätzung kann man auch an der Veränderung des Italiener-Sujets, das Steffen Vogt, der beste Kenner dieser kritischen Werk-Linie, rekonstruiert hat. In der frühen Erzählung *Der Italiener* wird am Kriegsende ein Massaker im topographischen Raum eines österreichischen Schlosses verübt – und zwar von „plötzlich in der Nacht aus dem Wald herausgekommenen Deutschen“¹⁷ –, so dass das Haus Öster-

14 Bernhard, Thomas: Attaché an der französischen Botschaft. In: Ders.: Prosa, S. 67f.

15 Bernhard, Thomas: Korrektur. Ders.: Werke. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 4. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 326, zit. n. d. Kommentar der Hg.

16 Ebd., S. 326.

17 Bernhard, Thomas. Der Italiener. Fragment. In: Ders.: Werke. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 11: Erzählungen I. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 140.

reich hier noch als ein Opfer der barbarischen Deutschen erscheint, die unvermittelt in die schöne alte österreichische Kultur einbrechen.

Im späteren Roman *Auslöschung* heißt dieses Schloss „Wolfsegg“, und nun sind es die österreichischen Schlossbesitzer selbst, die mit dem Nationalsozialismus gemeinsame Sache gemacht haben. Franz-Josef Murau begründet seinen Auszug nach Rom und seine *Auslöschungs-Schrift* vor allem mit der Verstrickung von Wolfsegg in den Nationalsozialismus. Muraus römische Emigration ist frei gewählt, sie sollte, auch wenn das nur teilweise gelingt, den notwendigen Abstand zu diesem österreichischen ‚Erbe‘ herstellen.

Nicht nur in Bernhards *Auslöschung* kreist die Frage der Erbschaften und Liegenschaften um das zentrale Thema der „Erbschaften dieser Zeit“¹⁸, ein Wort von Ernst Bloch, das Ingeborg Bachmann in ihrer Büchner-Preis-Rede – *Ein Ort für Zufälle* – verwendet hat.

5.

In der Frage des problematisch gewordenen Erbes geht es auch um das Problem des Schreibens nach 1945: Dass man die große kulturelle Erbschaft – man denke nur an die vertriebenen Schriftsteller, Philosophen, Musiker, Maler der österreichischen Moderne – nicht einfach antreten könne, als wäre nichts geschehen, als hätte es da nicht eine tiefgreifende Erschütterung gegeben, als wäre nicht versucht worden, die literarische Kultur der Moderne auszulöschen. Man kann in der Emigrations- und Erbschaftsthematik in Bernhards Werk die NS-Vertreibungs- und Vernichtungspolitik als Grundmotiv erkennen, das Bernhard immer wieder neu variiert und in das er auch die Erfahrung aufnimmt, sich nach 1945 im eigenen Land exiliert zu fühlen. Bernhards Bücher variieren immer wieder das Motiv vom Weggehen-Müssen, von der scheiternden Heimkehr und der Unmöglichkeit, in Österreich heimisch zu werden. Sie erinnern damit an die vielen Genies, die Künstler und Wissenschaftler, die im eigenen Land zugrunde gerichtet wurden oder zugrunde gerichtet worden wären, hätten sie nicht weggehen können. Noch über den Tod des Autors hinaus wird diese wütende Erinnerung weitergegeben, wenn sein Testament, wie der Bruder Thomas Bernhard sagte, eine „posthume literarische Emigration“ darstelle.¹⁹

Bernhard projiziert diese Erfahrung immer wieder auf die Biographie von Ludwig Wittgensteins, die er in die Lebensläufe seiner literarischen Figuren einspiegelt. Für Bernhard war der geniale Wiener Sprachphilosoph „der exemplarische österreichische

18 Bachmann, Ingeborg: *Ein Ort für Zufälle*. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises. In: Dies.: *Werke*, Bd. 4, S. 278.

19 Peter Fabjan im Gespräch mit Karl Woisetschläger. Zit. n. Karl Woisetschläger: *Thomas Bernhard – eine Erbschaft*. Nachfrage in Gmunden, Obernathal, Weinberg. In: Dreissinger, Sepp (Hg.): *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder und Texte*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1991, S. 316.

Intellektuelle“ des zwanzigsten Jahrhunderts (Bernhard Sorg): Sohn eines reichen jüdischen Großindustriellen, der sich der Feindseligkeit seiner Umgebung ins Ausland entzog und nach Cambridge ging. Es waren auch die Nähe von Genie und Wahnsinn und die suizidale Gefährdung, die den Autor faszinierten. In Roithamers tödlichem Kegel-Projekt, das im *Korrektur*-Roman mitten im oberösterreichischen Kobernaubergwald realisiert wird, bezieht er sich auf das konkrete Biographem von Ludwig Wittgensteins Hausbau in der Kundmannngasse in Wien, von dem der Philosoph selbst mit einer Kierkegaard-Anspielung schrieb, es habe ihm „die Gesundheit“ gefehlt.²⁰

Auch hier, in dieser exzessiven, rationalistischen Konstruktion der Moderne, geht es um einen irren Akt der Befreiung aus Altensam-Österreich. In Cambridge forscht und lehrt Roithamer letztlich allein zu dem Zweck, seine österreichische Herkunftswelt mit wissenschaftlicher Methodik bewältigen zu können: „So habe ich“, schreibt er in seinen Aufzeichnungen, „weil ich im Grunde nichts anderes hatte praktizieren wollen, als das Bedenken und Durchdenken meines Schauplatzes Altensam, Österreich etcetera, nach Cambridge gehen müssen. Insofern ist meine wissenschaftliche Arbeit in Cambridge nichts anderes gewesen als die Möglichkeit, in Cambridge über den Schauplatz, der mich am meisten interessiert hat, nachzudenken, ihn verarbeiten zu können in meinem Kopf, Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt.“²¹

6.

Korrektur ist 1975, im selben Jahr wie der erste Band der autobiographischen Erzählungen, *Die Ursache. Eine Andeutung*, erschienen. Nun wird die literarische Analyse der österreichischen „Ursachen“, die sich Bernhard in seinen Büchern bis dahin erobert hatte, zur Rekonstruktion der Biographie des Autor-Ichs verwendet. In der *Ursache* liefert Bernhard eine lebensgeschichtliche Begründung für sein Schreiben im Widerstand, für seinen Hass auf die schöne Ganzheit, der sich letztlich gegen das bruchlose *Weiter*-erzählen nach 1945 wendet, das die erlebte Gewalt der Vernichtung verdrängt und sich mit den wiederhergestellten schönen Fassaden und dem schönen Schein der Fremdenverkehrslandschaften arrangiert. Wut und Hass werden bei Bernhard in eine literarische Methode verwandelt, die das Denken ermöglicht. Denn das Österreichische in seinen Büchern ist nicht nur etwas Lastendes, das seine fiktiven Gestalten lähmt, es ist auch

20 Zit. n. Kurt Wuchterl u. Adolf Hübner: Ludwig Wittgenstein. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979, S. 102. Vgl. auch Alfred Barthofer: Wittgenstein mit Maske. Dichtung und Wahrheit in Thomas Bernhards Roman „Korrektur“. In: Österreich in Geschichte und Literatur 23 (1979), S. 186f.

21 Bernhard: *Korrektur* (Anm. 15), S. 227.

nicht einfach etwas quasi Naturgegebenes, wie es das ideologische Gerede vom österreichischen Menschen oder von der österreichischen Seele suggeriert. Bernhard hat in der vom katholisch-nationalsozialistischen Denken verfeimten modernen österreichischen Kultur die analytischen Mittel entdeckt, sich aus der Verstickung in den lähmenden „Herkunfts-komplex“ zu befreien.

Damit komme ich zurück auf Thomas Bernhards irritierendes Festhalten an der österreichischen Provinz, auf seine beinahe demonstrative Verklammerung mit dem Land, in welchem er sich demonstrativ mit den von ihm erworbenen und bewohnten Häusern in Oberösterreich niederlässt. Gerade die Provinz, die alte Kontrahentin der urbanen österreichischen Moderne, wird in seinen Büchern der historische Raum, in welchem er die Arbeit der Befreiung vorführt. Deren Mittel aber sind die analytischen Errungenschaften der klassischen Moderne. Die Arbeit der Befreiung, auch wenn sie in den Büchern zum Scheitern verurteilt ist, ermöglicht es dem schreibenden Ich, die wissenschaftliche und künstlerische Überlieferung – das große österreichische Erbe – auf eine nicht passive oder epigonale Weise neu in die Hand zu bekommen und deren aktuelle geschichtliche Notwendigkeit zu erweisen. „Ursache“, „Herkunfts-komplex“, „Bedenken und Durchdenken“ der äußeren und inneren Räume eines Ich, der Versuch, das „Altensam“ unserer Kindheit auf die Ebene des Bewusstseins zu heben, es „verarbeiten zu können“ im Kopf, wie Roithamer in *Korrektur* schreibt, das alles sind Begriffe und Denkweisen der analytischen Moderne Österreichs, ob es die sprachanalytische Moderne Ludwig Wittgensteins ist oder die psychoanalytische Sigmund Freuds.

Die *Ursache* ist in Bernhards erstem Autobiographie-Band im Salzburg der NS-Zeit, in Krieg und Nachkriegszeit zu finden. Die Stadt wird als Raum beschrieben, das Ich selbst mit der „Angst- und Schreckensfestung“ seiner Kindheit verschränkt. Sie ist „Charakter- und Geistesentwicklungsstadt“: „alles in mir (und an mir) *aus ihr* und ich und die Stadt sind eine lebenslängliche, untrennbare, wenn auch fürchterliche Beziehung.“ Zugleich ist Salzburg – mit einem Wort Georg Trakls – die exemplarische schöne Stadt, seine „Mutter- und Vaterstadt“ also „aus (berühmter) Natur und (berühmter) Architektur.“²² Die emotionale Wirkung von Bernhards Literatursprache verdankt sich gerade solchen Evokationen des Raumhaften, in denen das Ich wie untrennbar mit Landschaften und Gebäuden verschachtelt erscheint. Aber durch die analytische Erzählsprache wird die suggerierte Unauflösbarkeit dieser räumlichen Komplexe zum Gegenstand der kritischen Auseinandersetzung. Die Aufmerksamkeit für das Ich-Geschichtliche, vielfältig Zusammengesetzte, Krankmachende zeigt eine große Nähe zu den wissenschaftlichen Paradigmen der Moderne. Bernhards literarische Methode weiß sich dem analytischen Gedankenexperiment Sigmund Freuds verwandt, der das

22 Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg: Residenz 1975, S. 44.

Ich als Unverlorensein der Erinnerungsspuren anhand der vielen Zeitschichten in einer Stadt, der exemplarischen „Ewigen Stadt“, gedeutet hat: Mit der „phantastischen Annahme“, Rom sei ein „psychisches Wesen“, erschaffte Freud ein Modell für seine Erkenntnis, dass „im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann“.²³ Durch die Bewusstwerdung dieser Zeitschichten und der Katastrophen der Frühzeit des Ich, durch die Fähigkeit, was uns stumm verursacht, zur Sprache bringen zu können, wird die lähmende Macht der „Angst- und Schreckensfestung“ im Ich auflösbar – was noch nicht heißt, dass sie jemals auszulöschen wäre, wie sich das Franz-Josef Murau von seiner Schrift über das Wolfsegg-Österreich seiner Kindheit verspricht. Das geläufige Wort von Salzburg als dem ‚deutschen Rom‘, das Bernhard polemisch gegen den Salzburg-Mythos wendet, ähnlich wie Freud den Mythos der Ewigen Stadt erinnerungstheoretisch umdeutet, wird plötzlich mehrdeutig, es zielt auf den „katholisch-nationalsozialistischen“ Geschichtskomplex und etabliert eine neue literarische Archäologie des Ich nach 1945.

Vielleicht zeigt dieses literarische Rekonstruktion der exemplarischen analytischen Wissenschaft der klassischen Wiener Moderne, als welche Bernhards analytische – und zugleich satirische – Auseinandersetzung mit Salzburg zu lesen ist, wie sein Schreiben genau in die dem Heimatroman – zumal dem der nationalsozialistischen Prägung – entgegengesetzte Richtung geht. Bernhards verstörende Heimatliteratur ist vom ersten Roman an, seit *Frost*, 1963, „Ursachenforschung“. Ein moderner ärztlicher Blick bestimmt die Erzählkonstruktion, wenn ein kritischer junger Mediziner einem Forschungsauftrag nachzukommen versucht, der verlangt, einen alten verrückten Künstler wissenschaftlich zu beobachten und zu beschreiben.

Ursachenforschung betreiben, sich mit „außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten auseinanderzusetzen“, etwas „Unerforschliches“, „bis zu einem gewissen erstaunlichen Grad von Möglichkeiten aufzudecken“,²⁴ das sind die aufklärerischen Gesichtspunkte, denen der Ich-Erzähler als Forscher folgen will.

Bernhard hat in seinem denkenden Erzählen, das allein in den obsessiv wiederholten Wendungen „dachte ich“, „sagte ich“, „sagte er“ das Sprechen und Denken zum Gegenstand macht, die Errungenschaften der aus Österreich vertriebenen Vernunft, der Freudschen Psychoanalyse genauso wie der Wittgensteinschen Sprachphilosophie, zum Ereignis eines neuen Erzählens gemacht.

23 Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur. Frankfurt am Main 1989, S. 69f.

24 Bernhard, Thomas: *Frost*. Roman. Ders.: Werke. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Band 1. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 7.

Ludwig Wittgenstein nennt in den *Philosophischen Untersuchungen* das Philosophieren einen „Kampf gegen die Verhexung unsres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache“.²⁵ Es hat im 20. Jahrhundert keine größere literarische Verstandesverhexung gegeben als den Blut- und Bodenmythos des Herkommens, diese ideologische Grundlage einer völkischen Heimatideologie, die Millionen von Menschen vertrieb oder in die Vernichtungslager deportierte.

Das Paradox der Kunst von Bernhards Schreiben kann man in seiner extremsten Zuspitzung in *Auslöschung* sehen, wo die große Schrift, mit der Franz-Josef Murau das „katholisch nationalsozialistische Österreich“ in sich auszulöschen versucht, eines der universalsten *österreichischen* Werke hervorgebracht hat. Denken wir nur an das von Franz-Josef Murau in seiner Schrift „Auslöschung“ wie von seinem Autor bewusst kultivierte und verteidigte österreichische Sprachidiom oder an die Evokation der österreichischen Landschaften, der Städte und Stadtbezirke, der Straßen und Plätze Wiens, der Parks und Gärten, der Wirtshäuser oder der Wiener öffentlichen Küche in den „Billigessern“ – jeder Name, jeder Ort ist hier ein charakteristischer österreichischer Chronotopos.

Heldenplatz, eine Art dramatisches Österreich-Requiem, wird mitten hineinversetzt in die Wiener Stadttopographie als Erinnerungsraum, so dass die Theaterkulisse im Burgtheater und die wirkliche Stadttopographie von Heldenplatz und Hofburg ineinander verschränkt erscheinen. Im Theaterstück aber sind die Schmerzpunkte der österreichischen Geschichte auch gegenärtig gemacht im bewussten und unbewussten Gedächtnisraum der Sprache der Mitglieder einer österreichisch-jüdischen Gelehrtenfamilie, in der die Sätze von Karl Kraus nachklingen oder das verstörende Geschlechtersystem Otto Weiningers – einer der Bestandteile der ressentimentgeladenen kulturellen Mentalität der österreichischen Ständestaatsbourgeoisie – zitiert wird.

Anlässlich eines Familienereignisses – das Begräbnis eines zurückgekehrten Exiljuden, der die Rückkehr nach Österreich nicht überlebt und sich umgebracht hat – werden auf der Bühne des Burgtheaters die epochalen Symptome der österreichischen Geschichte im zerrütteten Denken und der nicht vergehenden Vergangenheit verhandelt. Aber wie dieses Bühnenereignis in Österreich, wo das Burgtheater noch eine Staatsangelegenheit ist, von der heimischen Presse kolportiert wird, dokumentiert die dauernde gesellschaftlichen Unkultur, die als Ursache hinter der Grundwut in Bernhards Werk steht. „Die Presse“ konstatiert am 11. Oktober 1988 die „anarchistische Königs idee“ der bevorstehenden *Heldenplatz*-Aufführung: den „Staat und alles, was sich für staatstragend hält, auf dessen Kosten in seinem Staatskunstinstitut mit Unflat zu bombardieren“.²⁶

25 Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 66.

26 Zit. n. *Heldenplatz*. Eine Dokumentation. Hg. v. Burgtheater Wien. Jänner 1989, S. 36.

Was für eine angeblich seriöse österreichische Tageszeitung nichts als „Nestbeschmutzung“ ist – als würde das Stück nicht dazu beitragen, das beschmutzte Nest zu säubern –, wird inzwischen auch in Österreich als Weltliteratur anerkannt.

Zum Romantikwerk Thomas Bernhards

Eine neue Stimme war vernehmbar geworden – so heißt es nach der Veröffentlichung des Romans *Proserpina* im Jahre 1963. Nachdem zunächst nicht nur die Reaktion der professionellen Kritiker, sondern auch eine große Leserschaft. Auch die anderen fünf Bücher Bernhards, die unter dem Pseudonym *Thomas Bernhard* erschienen, wurden auf eine ähnliche Art und Weise, wie die von *Proserpina*, wahrgenommen. Auch wenn man sehr bedacht sein sollte, dass Bernhard nicht nur Thomas, sondern auch Varietäten anderer Schriftsteller in der bekannten literarischen Welt gesehen hat, so wollte doch dieser Schriftsteller nicht mehr verschwiegen. Zwei Beispiele von der Kritik zeichnen sich ab: Die erste, die sich auf die Rezensionen von *Proserpina* bezieht, ist die von *Die Zeit* (1963), die die Rezensionen von *Proserpina* als „eine der besten Rezensionen, die man in der deutschen Literaturkritik lesen kann“ bezeichnet. Die zweite, die sich auf die Rezensionen von *Proserpina* bezieht, ist die von *Die Zeit* (1963), die die Rezensionen von *Proserpina* als „eine der besten Rezensionen, die man in der deutschen Literaturkritik lesen kann“ bezeichnet.

Die Wirkung Bernhards ging zunächst von einem Jahr zum nächsten über. Im Jahre 1964 erschien *Proserpina*, im Jahre 1965 *Proserpina*, im Jahre 1966 *Proserpina*, im Jahre 1967 *Proserpina*, im Jahre 1968 *Proserpina*, im Jahre 1969 *Proserpina*, im Jahre 1970 *Proserpina*, im Jahre 1971 *Proserpina*, im Jahre 1972 *Proserpina*, im Jahre 1973 *Proserpina*, im Jahre 1974 *Proserpina*, im Jahre 1975 *Proserpina*, im Jahre 1976 *Proserpina*, im Jahre 1977 *Proserpina*, im Jahre 1978 *Proserpina*, im Jahre 1979 *Proserpina*, im Jahre 1980 *Proserpina*, im Jahre 1981 *Proserpina*, im Jahre 1982 *Proserpina*, im Jahre 1983 *Proserpina*, im Jahre 1984 *Proserpina*, im Jahre 1985 *Proserpina*, im Jahre 1986 *Proserpina*, im Jahre 1987 *Proserpina*, im Jahre 1988 *Proserpina*, im Jahre 1989 *Proserpina*, im Jahre 1990 *Proserpina*, im Jahre 1991 *Proserpina*, im Jahre 1992 *Proserpina*, im Jahre 1993 *Proserpina*, im Jahre 1994 *Proserpina*, im Jahre 1995 *Proserpina*, im Jahre 1996 *Proserpina*, im Jahre 1997 *Proserpina*, im Jahre 1998 *Proserpina*, im Jahre 1999 *Proserpina*, im Jahre 2000 *Proserpina*, im Jahre 2001 *Proserpina*, im Jahre 2002 *Proserpina*, im Jahre 2003 *Proserpina*, im Jahre 2004 *Proserpina*, im Jahre 2005 *Proserpina*, im Jahre 2006 *Proserpina*, im Jahre 2007 *Proserpina*, im Jahre 2008 *Proserpina*, im Jahre 2009 *Proserpina*, im Jahre 2010 *Proserpina*, im Jahre 2011 *Proserpina*, im Jahre 2012 *Proserpina*, im Jahre 2013 *Proserpina*, im Jahre 2014 *Proserpina*, im Jahre 2015 *Proserpina*, im Jahre 2016 *Proserpina*, im Jahre 2017 *Proserpina*, im Jahre 2018 *Proserpina*, im Jahre 2019 *Proserpina*, im Jahre 2020 *Proserpina*, im Jahre 2021 *Proserpina*, im Jahre 2022 *Proserpina*, im Jahre 2023 *Proserpina*, im Jahre 2024 *Proserpina*, im Jahre 2025 *Proserpina*.

1. Die erste Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die zweite Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die dritte Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die vierte Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die fünfte Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die sechste Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die siebte Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die achte Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die neunte Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963. Die zehnte Rezension von *Proserpina* erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) am 1. März 1963.